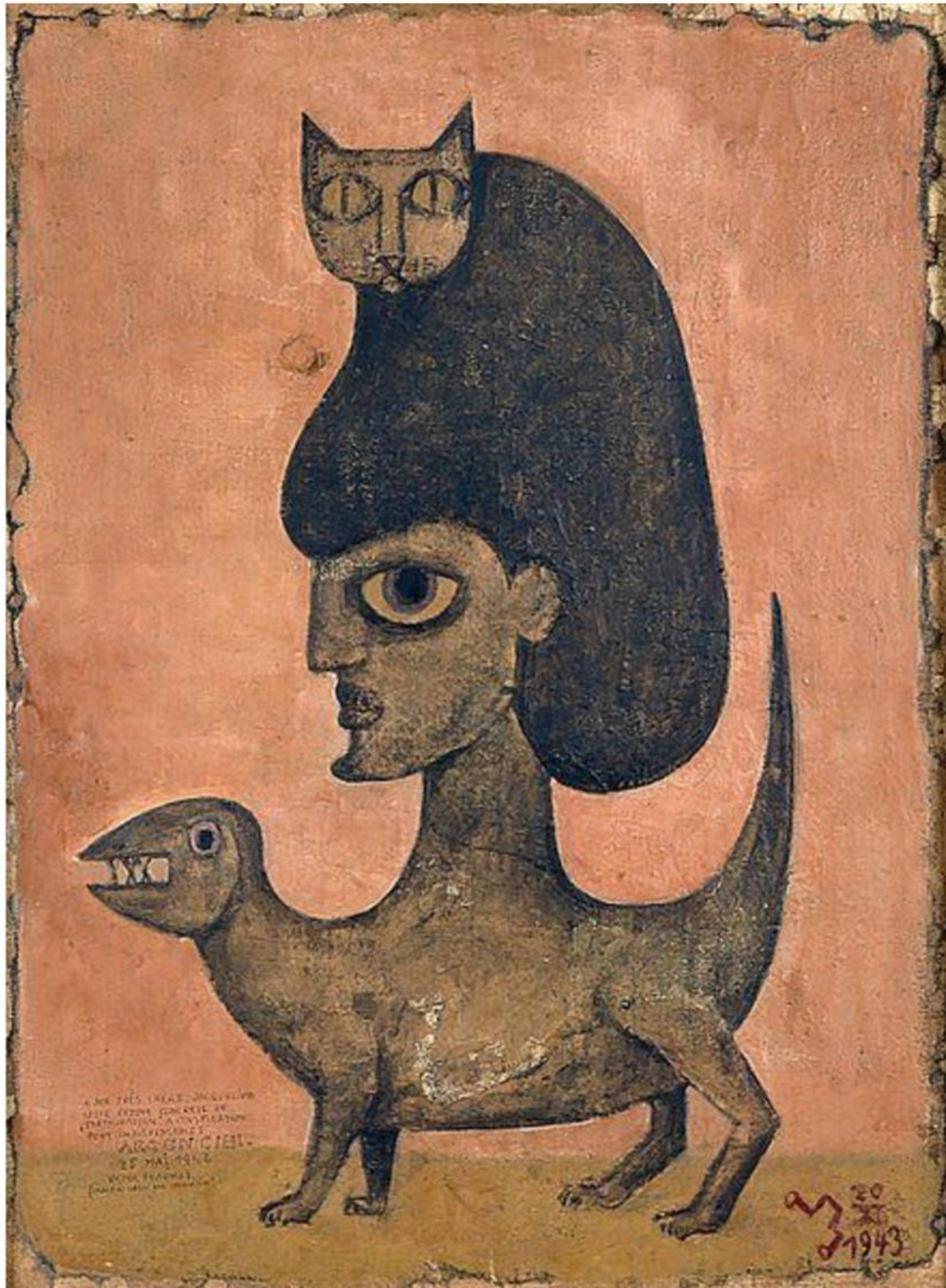
ADRIAN GRAUENFELS

Andre Breton - Entre chien et loup

Eseuri despre arte



Adrian Grauenfels

Andre Breton - Entre chien et loup

O culegere de eseuri și traduceri

Coperta: Victor Brauner

CONTINUT

Editura SAGA 2019
Keren SAGA le Tarbut

Andre Breton - Entre chien et loup.

Traducere AG
Din "Surrealism and painting"
Andre Breton (1946)
Macdonald-London



Expresia noastră franceză pentru crepuscul „între câine și lup" , încarcată cu tot sentimentul de teroare care ne-a biruit când am auzit-o, pe când eram copii mici, descrie perfect limitele afective ale muncii realizate de Victor Brauner, cu puţin înainte de război. Cuvântul limite este, desigur, folosit aici în sensul său cel mai puţin restrictiv, deoarece regiunea în care Brauner era singurul explorator la acea vreme, s-a dezvăluit a fi o ţară a nimănui, care se întinde departe, până unde văd ochii, din care, pentru pictor, este un joc de copil pentru a dezlănţui toate forţele spasmodice. Această lucrare în întregime augurală, mi se pare că a fost prefigurată climatologic, ca urmare a transformării în spaţiul mental a unuia dintre aceste substantive, unul în celălalt, prin cea mai echivocă linie de poezie în limba franceză:

Ceaţa este rece. Căldura este cenuşie

precum şi prin ultima strofă a poemului din care este preluată linia de mai sus (1).

Dar opera lui Brauner ar trebui de asemenea privită că o consecinţă ineluctabilă a unei serii de preocupări pe de o parte, preocupări periferice pe care suprarealismul le-a preţuit întotdeauna , fiind capabil să confere posturii umane (care se mândreşte cu poziţia sa verticală), dar şi de mersul ca la circ care, în general, este asociat cu vulgarul genul slapstick.

Astfel de preocupări au culminat cu romantismul german (Moritz, de exemplu, a afirmat că „există anumite obiecte materiale ale căror vedere ne oferă o perspectivă vagă asupra întregii noastre vieţi şi poate chiar a existenţei noastre") (2) şi chiar dacă este imposibil să urmăreşte dezvoltarea lor, ele mărturisesc persistenţa lor din timpuri stavechi, până azi.

---

(1). Victor Hugo : "Choses du soir."
(2). Karl Philipp Moritz : Anton Reiser.

Astfel de preocupări, îngrijorări și obsesii au fost transmise de magi, eretici, „inițiați" ai tuturor sectelor, mari rebeli, mari iubitori, precum și de toți poeții și artiștii demni de acest nume. Ei au însemnat cu sigla lor pe toți cei care se ridică împotriva unei lumi care nu este pregătită să fie făcută de gata (ready made) atâta timp cât oamenii continuă să o înțeleagă, în general, ca o lume gânditoare care, chiar dacă nu este încă locuibilă, poate fi foarte ușor făcută astfel, și care între timp refuză să se supună inițial unei critici exhaustive a tuturor aspectelor - așa-numitului „consimțământ universal". Nu am nicio ezitare să afirm că, în acest sens, opiniile mele derivă direct din cele ale lui Charles Fourier, care a declarat pentru prima dată în 1808 ,că și-a stabilit pentru sine o regulă de îndoială absolută (în ceea ce privește validitatea a ceea ce omul crede că a dobândit de-a lungul secolelor) și distanța absolută (în comparație cu tot ceea ce a fost învățat înaintea lui) .

Întreagă chestiune este incertă, expresia " totul imprevizibil " este luată în râs, derizoriul a fost tradus în limbajul picturii că "totul este suspect", arta din 1937 până în 1940, își lasă perdelele să cadă, dar suficient de îndepărtate, ca să avem o privire spre opera lui Victor Brauner.

Nimic altceva decât peremptoriu: personajele dramei se dublează, dispar apoi de la sine, fără să lase vreun semn:

Nu a venit nimeni cu tine ?
Nimeni în afară de părul meu. (3)

Pupila magnetică este singura stea din această noapte. Apa și focul conspiră vertiginos în ochii verzi ai unei femei cu părul roșu.

Un dezmierdător înfricoșător de cârlige, scârțâind în jurul arabescului, ne îndrumă către țările care trebuie să corespundă mental insulelor Sunda.



"Kabiline in Movement" *1934*

---

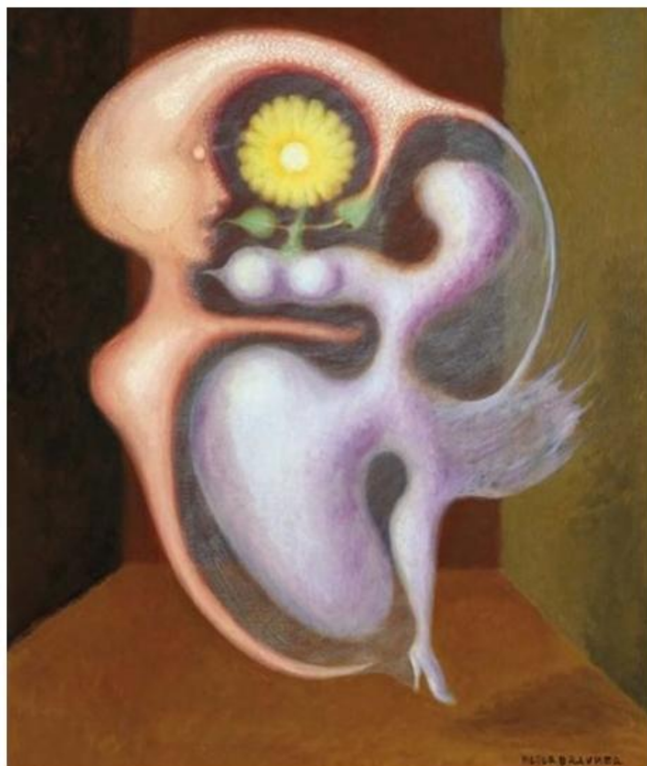
(3) - Saint-Pol-Roux: "Doi șerpi"

Psihological Space 1939



Există un animal sălbatic în aer, el emană goliciune, pur şi simplu ieşind din viaţa mobilierului, agitându-se isteric în jurul nostru: în propria noastră casă aceste sclipiri de lanternă în junglă, sunt ale lui, cel care îşi arată strălucirea dinţiilor. Dacă ar fi numai asta! Dar aici respirabilul este încă pompat de globuri parazitare, un ţesut semi-nebulos pe jumătate lacunar, care, după ce s-a format în "Kabiline in Movement" (1934), a început să spumege cu larve şi să înflorească rapid. Spaţiul se transformă întru-n caracter suspect: între corpuri şi obiecte, intervalele în sine sunt aranjate prost, pe când flori şi ferestre au tendinţa de a se deschide singure.

(The Departure, 1938).



Victor Brauner, este singurul care s-a bazat pe frică şi a făcut-o, folosind masa - animal pe care o vedem în "Psychological Space", 1939, cu animalul urlând în spatele morţii şi expozându-şi curajos cele două testicule.

Victor Brauner, Casa bântuită. 1947.





Victor Brauner, Le lion double. 1945.

Această perioadă a activității sale ne aduce incontestabil cea mai lucidă mărturie a epocii, ea în sine este o înțelegere a timpului care va veni, ea trebuie să fie salutată pentru perfecta ei localizare istorică.

Aceste fiare, care au devenit mai îndrăznețe până la punctul de a ne amușina, care au dominat arta pentru o perioadă scurtă de timp, s-ar putea să se fi întors recent în vizuinile lor, în timp ce lumina Apocalipsei încă mai rămâne în lumea exterioară. Așadar, toate vocile pe care le considerăm astăzi în această lume a cere excluderea celeilalte, din lumea interioară, nu pot fi destul de asurzitoare, până la punctul de a ne convinge. Observând în special orientarea clară, retrogradă a picturii în Franța din ultimii ani, nu putem deplora decât lipsa unor resurse profunde, puse în aplicare pentru a dirija arta în singurul mod posibil: prin a se depăși.

Cupa indoielii

1946



Aproape singur, Brauner este deja angajat foarte departe în această direcție. Plăcerea de a admira pictura actuală a lui Victor Brauner, se apropie de picturile sacre ale lui Uccello, Bosch, Watteau, Seurat, Rousseau, Picasso, Chirico, sau Duchamp.

Mă acopăr cu acest sunet grozav de frunze scuturate din plopii din sângele meu. Totul s-a dilatat, s-a odihnit, s-a mărit. Acesta este momentul frumos în care geometrul, cu ochii aproape închişi, merge prin meterezele Troiei şi, inconştient, traversează calea Elenei. Luminile şi-au reluat alergarea lor pe cer. Flacări şi frunze recreează forma inimii, căutarea cvadraturii mângâie formele unei flori de liliac. Pentru a vedea soarele scufundându-se în fiecare noapte în mare, indienii au dedus că el vizitează lumea peştilor noaptea şi, în neputinţa de a ştii ce este adevăr sigur în această credinţă, este izbitor să vezi fiinţele inventate de Brauner, gata de a le încorona sau de a îmbracă peştii în armuri încărcate de soare...

Un alt simptom norocos: născută din focurile celui mai superb răsărit , o admirabilă pasăre purpurie este fermecată de o femeie al cărui profil dublu este combinat cu capul de leu (LION's DOUBLE, 1945). Cupa şi sabia, din mâinile femeii sunt aspecte antagonice între viaţa gata să-şi ia înapoi drepturile şi ceea ce este nerezolvat şi la care nu vrea să renunţe.

Tablourile ne transmit mesajul nepreţuit al lui Victor Brauner, care conferă putere amuletelor, cea a exorcizării, apelând la toate puterile sinelui, la toate puterile celor neprezenţi, care din ce în ce mai mult cresc în noi, ameninţându-ne.

Paris, 14 iulie 1946.



Triumful îndoielii

Giorgio De Chirico - De la mănuşi de gumă şi manechine la Mitologia Suprarealistă

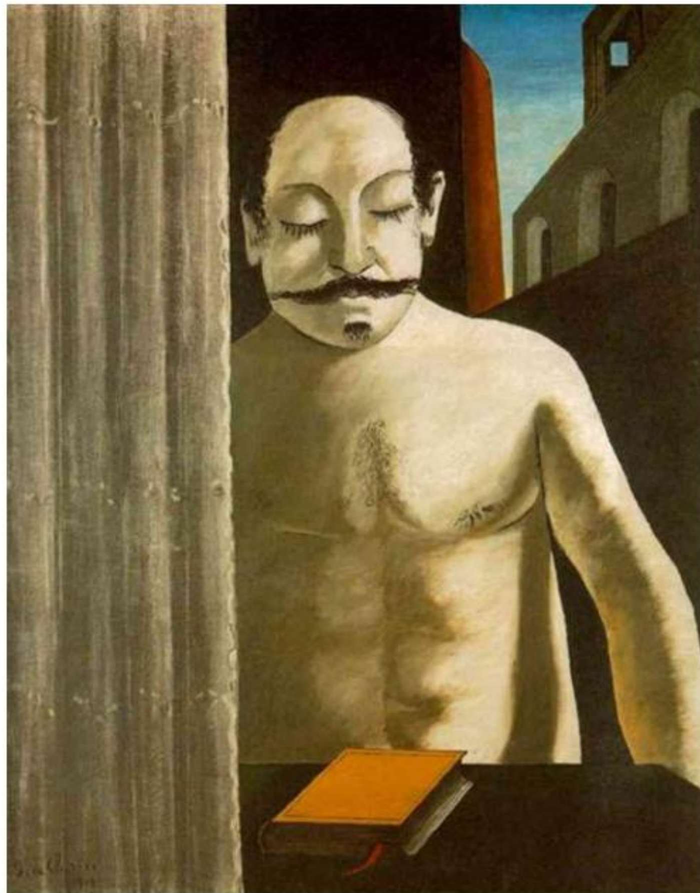
Ceea ce este cel mai modern în vremurile noastre se dovedeşte adesea cel mai arhaic. (GuyDavenport)



Un punct dureros în istoria suprarealismului, este întâlnit de poeţii "Grupului de la Paris" (1) care la început au difuzat elogii lui Giorgio de Chirico ca fiind inventatorul unei abordări revoluţionare a picturii, doar pentru a-l denunţa ca trădător al cauzei lor, doar câţiva ani mai târziu. Dezamăgirea profundă cauzată de decăderea din graţie, în jurul anilor 1924–25, pe care André Breton o exprimă în eseul său de pionierat despre suprarealismul vizual, "Le Surréalisme et la peinture", este un martor al marilor emoţii culturale care stau la baza dezbaterilor estetice ale vremii. Cu toate acestea, este posibil că suprarealiştii să-l fi înţeles greşit, de la bun început pe De Chirico, și că acele elemente ale artei sale la care a început să renunţe la mijlocul anilor 1920, să fi fost marginale pentru ceea ce putea fi văzut ca proiectul său iniţial, acela al reactivării mitului antic, în perioada modernă.

Alegerea lui De Chirico pentru panteonul suprarealist, a fost cu siguranţă facilitată de cel mai important critic al avangardei timpurii, Guillaume Apollinaire, care devine prieten cu artistul italian (şi cu fratele său muzician şi poet, Savinio). În timpul primei şederi la Paris, îi oferă idei de titluri pentru imagini şi îl sprijină în recenziile expoziţiilor din 1913 şi 1914. Un an sau doi mai târziu, la una dintre acele legendare

agape de sâmbătă, pe care Apollinaire le-a ţinut în apartamentul său de pe bulevardul Saint-Germain, André Breton, la acea vreme un tânăr student în medicină, a întâlnit pentru prima dată pânzele lui De Chirico, înghesuite pe fondul numeroaselor noutăţi acumulate de gustul eclectic al lui Apollinaire. Breton a succombat dintr-o dată vrajii lor hipnotice, „de mare profunzime pe orizontul mental" .



Devotamentul lui Breton pentru arta misterioasă a lui De Chirico era profundă, iar valoarea superlativă pentru tablouri precum "The Child's Brain" (1914) sau "Enigma of a Day" (1914) a influenţat o întreagă generaţie de artişti suprarealişti. Putem ghici că prestigiul de care s-a bucurat Apollinaire în ochii lui Breton, a ajutat la accelerarea interesului acestuia din urmă pentru De Chirico. Elementul cel mai semnificativ în aprecierea sa este faptul că el asociază ciudăţimea stilului lui De Chirico cu acea caracteristică a modernismului, capacitatea de a surprinde: „Surpriza este cel mai modern dispozitiv la care se poate recurge pentru a descrie fatalul caracter al lucrurilor moderne". Nu este greu de văzut de ce tehnica lui De Chirico de juxtapunere extravagantă a impresionat atât de mult generaţia suprarealistă din anii 1920. Breton era mai ales dependent de astfel de surprize, trăindu-le drept corelative vizuale cu imaginea verbală, uimitoare, pe care o admira la scriitori precum Lautréamont şi Apollinaire. În eseul său, despre Giorgio de Chirico (publicat pentru prima dată în 1920), Breton pune în prim-plan noua mitologie, care este în proces de a fi creată de sensibilitatea poetică modernă, identificându-l pe De Chirico

drept exponentul principal al unui proces de creare de mituri conceput pentru a re-evalua percepţiile de bază ale timpului şi spaţiului ". De acum, scrie el, o lumină specială va cădea asupra unor obiecte de cult precum statuia publică şi manechinul croitorului.



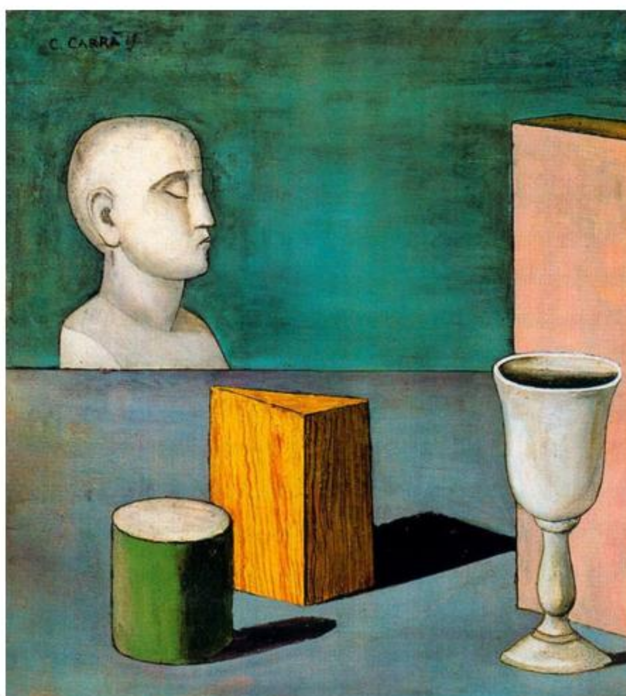
Cu toate acestea, tonul tipic al observaţiilor lui Apollinaire este ale unui urban, relativ nepăsător. Într-o notă anonimă pe care a publicat-o, vorbeşte despre faptul că pictorul este exasperat de plantarea de rânduri de copaci în Place de Rennes, deoarece De Chirico este cunoscut a fi „un duşman al copacilor şi un devotat al statuilor". Este greu de luat în serios Raportul lui Breton, în "Manifeste du surréalisme" din 1924, în care denunţa că Apollinaire îl asigurase că picturile timpurii ale artistului au fost inspirate de migrene şi colici. Un alt exemplu de glumă pornită de Apollinaire:

"Domnul Giorgio de Chirico tocmai a achiziţionat o mănuşă de cauciuc roz, una dintre cele mai impresionante piese de marfă oferite la vânzare. Odată copiată de artist, este destinată să facă lucrările sale viitoare şi mai emoţionante şi mai temătoare decât imaginile pe care le-a produs în trecut. Şi dacă cineva îl întreabă

despre teroarea pe care ar putea-o provoca această mănuşă, el schimbă imediat subiectul cu cel al periuţelor de dinţi şi mai terifiante, care au fost concepute recent de stomatologie, cea mai recentă şi poate cea mai practică dintre toate artele" .



S-ar părea că, în timp ce simţea puterea operei lui De Chirico, Apollinaire a fost mai puţin înclinat să înţeleagă misterele sale profunde, şi prefera să se refugieze în aluzii ironice la trăsăturile sale de suprafaţă şi, la cele care ar putea fi categorisite atât modern cât şi ciudat. Există dovezi că, în cele din urmă, Apollinaire s-a simţit inconfortabil în ceea ce priveşte artistul italian, aşa cum mărturiseşte în scrisori pe care le-a scris de pe front, în 1915, în care glumeşte despre portretul pe care De Chirico îl pictase poetului francez, un an mai devreme, numindu-l „ portetul - ţintă". Pictura (intenţionată a ilustra "Et Moi aussi je suis peintre" a lui Apollinaire), înfăţişează poetul în profil, cu un cerc marcat pe cap, care - spre încântarea ulterioară a suprarealiştilor - corespundea poziţiei din craniul poetului unde urma să poarte un disc de piele de protecţie, după rana sa, căpătată de la un şrapnel în 1916.



Carra

Alte elemente din imagine sunt un pește și o stea de mare, suspendate lângă un arc sumbru și un bust clasic purtând ochelari întunecați. Există o categorie de referință poetică bine atestată, care a devenit indispensabilă lexicului suprarealist: cea a artefactelor industriale enigmatice. Vă sugerez să adăugați mănușilor de cauciuc ale lui De Chirico, ochelari întunecați și manechinele croitorului, în același inventar cu mașina de cusut a lui Comte de Lautréamont, bicicleta lui Alfred Jarry, telegramele lui Apollinaire, suportul pentru sticle ale lui Marcel Duchamp, roțile dințate ale lui Francis Picabia, revolverul lui Jacques Vaché , și așa mai departe, ca formând o colecție de talismane materializate ale absurdului vieții moderne. Cu aceste fetișuri declarate, ale culturii urbane din secolul XX, suprarealismul a fost capabil să elaboreze o formulă pentru "minunata lume suprarealistă" și să extragă o mitologie izbitoare, din banalitățile lumii contemporane.

Nicăieri nu este angajamentul suprarealist față de această mitologie, explicat mai articulat, mai extravagant, decât în meditațiile programatice ale capodoperei "Le Paysan de Paris" din 1926 de Louis Aragon (2). Insistând pe necesitatea legăturii dintre fantezie și realitatea concretă, Aragon se războiește interminabil cu conținutul vitrinelor din Passage de l'Opéra, găsind în acumulările lor incongruente de pălării înalte, ștampile poștale și bastoane de mers pe jos - un fel de arheologie a inconștientului contemporan și o implicită rețea de aluzii poetice.

Hoinărind prin aceste paralelisme arbitrare, el se scaldă în lumina verzuie a arcadelor, acel habitat privilegiat al homeleșilor și acolo își găsește gândurile dizolvându-se în ceea ce el numește „vertijul modernului”.

Carra



Până în 1915 îl găsim pe Giorgio de Chirico la Paris, unde continuă a lucra fără ca numele său să aibă dealtfel o prea mare rezonanţă. Perioada cea mai intersantă pentru arta lui este, neîndoielnic, aceea ce coincide cu prezenţa sa la Ferrara, unde indeplineşte obligaţiile militare ca sedentar, în spatele frontului, continuând deci să picteze. Aici se cristalizează „pictura metafizică" a lui Giorgio de Chirico și tot aici intervine contractul cu Carlo Carra.

Obişnuit cum era cu stilul polemic futurist şi cu expunerea zgomotoasă a opiniilor, Carra nu va întîrzia să-şi dea seama de valoarea experienţei lui De Chirico şi ca atare nu va întîrzia nici să o teoretizeze. Va scrie Carra mai tîrziu, în 1919, în Pittura metafisica: „Lucrurile obişnuite" sînt acelea care acţionează asupra sufletului nostru în acel mod benefic care atinge culmea extremă a graţiei şi cine le abandonează se prăbuşeşte în mod inevitabil în absurd, adică în nimic, din punct de vedere fie plastic fie spiritual. (...) "Lucrurile obişnuite" sînt acelea care relevă acele forme de simplitate care se zice că ar fi un stadiu superior al fiinţei, care constituie tot fastul secret al artei". Trecerea lui Carra de la futurism la pictura metafizică a avut, prin ricoşeu, ca efect şi atragerea atenţiei asupra operei lui Giorgio de Chirico, care deja în 1916 la Ferrara intrase în atenţia lui Filippo de Pissis, primul critic italian care s-a preocupat de „pictura metafizică".

Carra



Deja în acest interval pictură lui De Chirico era pe deplin cristalizată, în datele sale esenţiale prefigurându-se şi unele date de perspectivă. Din 1917 datează Muzele neliniştite, în care roşul sângeriu al faţadei clădirii, ce închide în depărtare uriaşa scenă formată de piaţă, intăreşte impresia de solitudine degajată de formele curioase ale manechinelor-statui din primul plan. Un mister al amurgului, al nopţii, al depărtării vegheată de figuri stranii — iată sentimentul degajat de lucrarea menţionată şi nu numai de ea. Deja în intervalul elaborării Muzelor neliniştite, critica începuse să se intereseze de Giorgio de Chirico. În 1918, în Tempo, Roberto Longhi îi dedică lui De Chirico un articol nu tocmai elogiativ, fapt pus la inimă de artist care nu va mai vedea în viitor în opiniile cunoscutului critic, chiar favorabile, decât incercări de a-i crea daune morale şi, implicit chiar materiale. Opiniile puţin favorabile exprimate atunci asupra picturii metafizice au avut în viziunea lui Giorgio de Chirico aerul unui complot organizat. Iată-l deci pe leader-ul "picturii metafizice" răspunzând "cruciadei" prin cruciadă şi respingând cu obstinaţie pe Breton, Eluard, Desnos, pe toţi suprarealiştii, vinovaţi de a se fi inspirat de opera lui şi apoi de o fi lăsat în plata domnului. Nimeni - declară De Chirico -„nu a înţeles nimic din pictura mea", şi pentru a plăti poliţele prezumtivilor boicotatori stabileşte şi el un tabel de preferinţe. Cap de afiş, în ordinea artiştilor talentaţi preferaţi, este Romano Gazzera ; urmează în ordine ,,Kazikis, Picasso, Derain, De Pissis, Annigoni, Aldo Carpi şi fraţii Bueno". De prisos să spunem că printre aceste nume sunt destule care nu au avut nici un fel de rezonanţă.



Suportul suprarealiştilor pentru De Chirico s-a prăbuşit treptat până în 1926, acest lucru a fost semnalat public când a fost tipărită o reproducţie a artistului "Orestes and Electra" (1923) în "La Révolution surréaliste No.. 6 "(3) ca ilustrare a eseului lui Breton, Le Surréalisme et la peinture: imaginea a fost ostentativ bifată cu un X. La rândul său, De Chirico a afirmat în "Memoriile" sale că suprarealiştii nu au înţeles niciodată opera sa numindu-i „conducătorii imbecilităţii moderniste". Faptul curios este că, deşi separarea a fost totală şi neiertătoare, picturile lui De Chirico urmau să bântuiască imaginaţia fiecărui artist suprarealist, de după aceea. Poate că o explicaţie pentru profunzimea pasiunii lor frustrate este că, de-a lungul timpului, suprarealiştii au idolizat o himeră sau ceva pe care l-au interpretat greşit. Este adevărat că, de la bun început, De Chirico a îmbrăţişat enigma (motto-ul „ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?" apare într-un autoportret din 1911): totuşi, această enigmă a apărut nu atât din gustul pentru curiozitatea absurdă a modernităţii - de exemplu: ochelarii întunecaţi, firmele magazinelor, manechinele croitorului - ci de la revelaţia prăpastiei abisale care separă realitatea contemporană de epoca de aur a antichităţii. Adevărata fixaţie a lui De Chirico nu a fost pentru mănuşi de cauciuc, ci pentru naraţiunile ancestrale ale mitologiei clasice, pe care mănuşile de cauciuc nu le-ar putea înţelege niciodată - decât în măsura în care acestea ar putea servi pentru a manipula un cadavru, prea rece pentru a fi reînviat.

---

(1) În 1922 se constituie la Paris "grupul suprarealist" (André Breton, Louis Aragon, Phillipe Soupault, Paul Éluard, Bernard Peret etc.)

(2) Paysan de Paris este o lucrare a lui Louis Aragon publicată de Éditions Gallimard în 1926 şi dedicată pictorului suprarealist André Masson. Cartea este formată din patru texte: „Prefata unei mitologii moderne", „Pasajul operei", „Sentimentul naturii la Buttes-Chaumont" şi „Visul ţăranului".

(3) Este cea mai cunoscută şi cea mai importantă revistă suprarealistă fondată în 1924. Revoluţia suprarealistă este de-a lungul a cinci ani creuzetul care va dezvolta marile teme ale mişcării suprarealiste . Va lansa doar 12 numere între 1 decembrie 1924 şi 15 decembrie 1929.

Adrian Grauenfels - text si traduceri
surse:
Roger Cardinal
Internet, wikipedia
Arta Metafizica
Cuvânt Înainte - Grigore Arbore la cartea "George de Chirico"- Memorii - Editura Meridiane

De la poezie la pictură



În acest eseu vom încerca să descifrăm inversul poeziei ekphrasis, (poezia dedicată unei opere de artă) şi să exemplificăm apariţia unor celebre opere de artă, picturi în general, inspirate de un poem sau de o scriere istorică. Literatura a inspirat întotdeauna artiștii și artele. Vechiul Testament, Metamorfozele lui Ovidiu și Comedia divină a lui Dante sunt dintre cele mai persistente exemple. Scenele biblice, legendele mitologiei etc. generează în artele vizuale (sculptură, desen, pictură) nenumărate capodopere. Un exemplu imediat, este inspirat dintr-o poezie mai recentă: "The Lady of Shalott" de pictorul englez Waterhouse, care pictează (în trei variante) soarta eroinei nefericite a celebrului poet Tennyson. "Lady of Shalott " este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui John William Waterhouse, o pictură pe ulei pe pânză datat 1888, a unei scene din poezia lui Tennyson (1832), în care poetul descrie jalea unei femei tinere, bazată pe figura lui Elaine din Astolat, din legenda medievală a Regelui Arthur, care tânjea la o iubire ne-împărtășită pentru cavalerul Lancelot, fiind izolată sub puterea unui blestem de nedezlegat, într-un turn din apropierea regelui Arthur Camelot. Waterhouse a pictat trei versiuni ale acestui personaj, în anii 1888, 1894 și 1915.

Varianta din anul 1884 transpune, momentul în care îndreptându-se inexorabil spre moartea ei în ape, si apare „ca văzătorii îndrăzneţi căzuţi în transă”.



Sunt pe jumătate bolnavă de umbre, spune Lady of Shalott, în tabloul datat 1915 aflat la Galeria de artă din Ontario, Toronto. Tabloul are detaliile pictate cu precizie și culorile sale strălucitoare sunt asociate cu arta Pre-Raphaelită. În poezia lui Tennyson, doamna fusese prizonieră în camerele ei, sub un blestem care îi interzicea să iasă afară sau chiar să privească pe fereastră; singura ei vedere asupra lumii era printr-o oglindă. S-a aşezat sub oglindă şi a țesut o tapiserie cu scene pe care le putea vedea prin reflecția lor în oglindă. După ce a sfidat blestemul, uitându-se pe fereastră spre Camelot, doamna și-a făcut drum spre o barcă mică. Acesta este exact momentul care este ilustrat în tabloul lui Waterhouse, când doamna pleacă să-și înfrunte destinul. Este ilustrată stând pe tapiseria pe care singură a țesut-o. Doamna are un felinar la prova bărcii și un crucifix. Lângă crucifix sunt trei lumânări. Lumânările reprezintă viața - două dintre lumânări sunt deja aprinse, ceea ce înseamnă că moartea ei va veni în curând. Pe lângă detaliile metaforice, acest tablou este apreciat pentru abilitățile de pictură realistă ale lui Waterhouse. Rochia doamnei este de un alb clar față de nuanțele mult mai întunecate ale fundalului. Atenția asupra detaliilor și a culorilor lui Waterhouse, accentuarea frumuseții naturii, calitatea realistă și interpretarea feței femeii vulnerabilă, dar vicleană în momentul evadării, sunt o demonstrație suplimentară a abilității sale artistice.



Doamna de Shalott privindu-l pe Lancelot, 1894 Galeria de artă din Leeds City.

Acest tablou surprinde momentul în care Lady Shalott, în ciuda interdicției, privește prin fereastră căutându-și iubitul.

Când a navigat spre Camelot și o moarte sigură, femeia cânta de despărțire. Trupul ei înghețat a fost găsit la scurt timp de cavalerii și doamnele din Camelot, dintre care unul este sir Lancelot, care se roagă lui Dumnezeu să aibă milă de sufletul ei.

Iată câteva versuri din partea a IV-a a poeziei lui Tennyson:

Și pe întinderea molcomă a râului
Ca un văzător îndrăzneț într-o transă,
Văzând toată neînțelegerea lui
Cu un aspect sticlos
S-a uitat la Camelot.
Și la închiderea zilei
Ea a dezlegat lanțul și în jos a plutit;
Curentul în larg o duce departe,
Părtaș la complot
Cu Lady Shalott.



Al doilea exemplu, şi el celebru, este întâmplător, o altă ilustraţie narativă a unei eroine nenorocite, pe punctul de a-şi întâlni soarta - Ophelia lui Millais. Ophelia

"Ophelia" este un tablou al artistului britanic John Everett Millais, realizat între 1851 şi 1852, aflat în colecţia Tate din Londra. Înfăţişează pe Ophelia, un personaj din piesa Hamlet de William Shakespeare, cântând chiar înainte să se îneca într-un râu. Tragedia este descrisă în Actul IV, Scena VII din Hamlet într-un discurs al reginei Gertrude. Lucrarea a fost întâmpinata cu sentimente mixte atunci când a fost expusă pentru prima dată la Academia Regală, dar ulterior a fost admirată ca fiind una dintre cele mai importante lucrări de la mijlocul secolului al XIX-lea pentru frumuseţea sa, pentru ilustrarea exactă a unui peisaj natural şi pentru influenţa produsă unor artişti ca de exemplu John William Waterhouse, Salvador Dalí, Peter Blake etc .

Episodul înfăţişat nu este jucat pe scenă, întrucât în piesa lui Shakespeare, el există doar în descrierea Reginei Gertrude.

Gertrude:

Durerie vin una după altă
Și-şi calcă-n urme - Ophelia s-a-necat

Laertes:
Cum s-a-necat?! Dar unde?

Gertrude:

E-o salcie ce creşte peste-o apă,
In care-i vezi doar partea albă-a frunzei;
S-a dus acolo,-ncinsă cu ghirlande
De flori uscate,-urzici, păstiţe roşii,
Tulpini cu nume de ruşine, căror
Copile le spun degete-de-mort;
Şi vrand să-agaţe veşteda-i cunună
De-un ram pletos, o aşchie-a plesnit,
Iar ea căzu în apa plangătoare
Cu flori cu tot. Veşmântu-i mai pluti
Un timp, ţinind-o-not ca pe-o sirenă.:
Cânta frânturi de cântece străvechi,
Ca şi cum moartea nu-şi putea-nţelege,
Că o crăiasă-a valurilor limpezi
Trăind în lumea ei; veşmântu-i, insă,
îngreunat de apă,-a rupt-o, biata,

De viersu-i dulce, afundând-o-n moartea
Nămolului.

Moartea Opheliei a fost unanim declarată ca fiind una dintre cele mai poetice scene de moarte, din literatură scrisă . Epoca victoriană a livrat marele final al operelor de artă inspirate de literatură, preferat a fost stilul gotic.
Dar secolul XX a văzut moartea picturii narative, iar ilustrațiile pentru mitologie și literatură au ieșit din moda vremii.

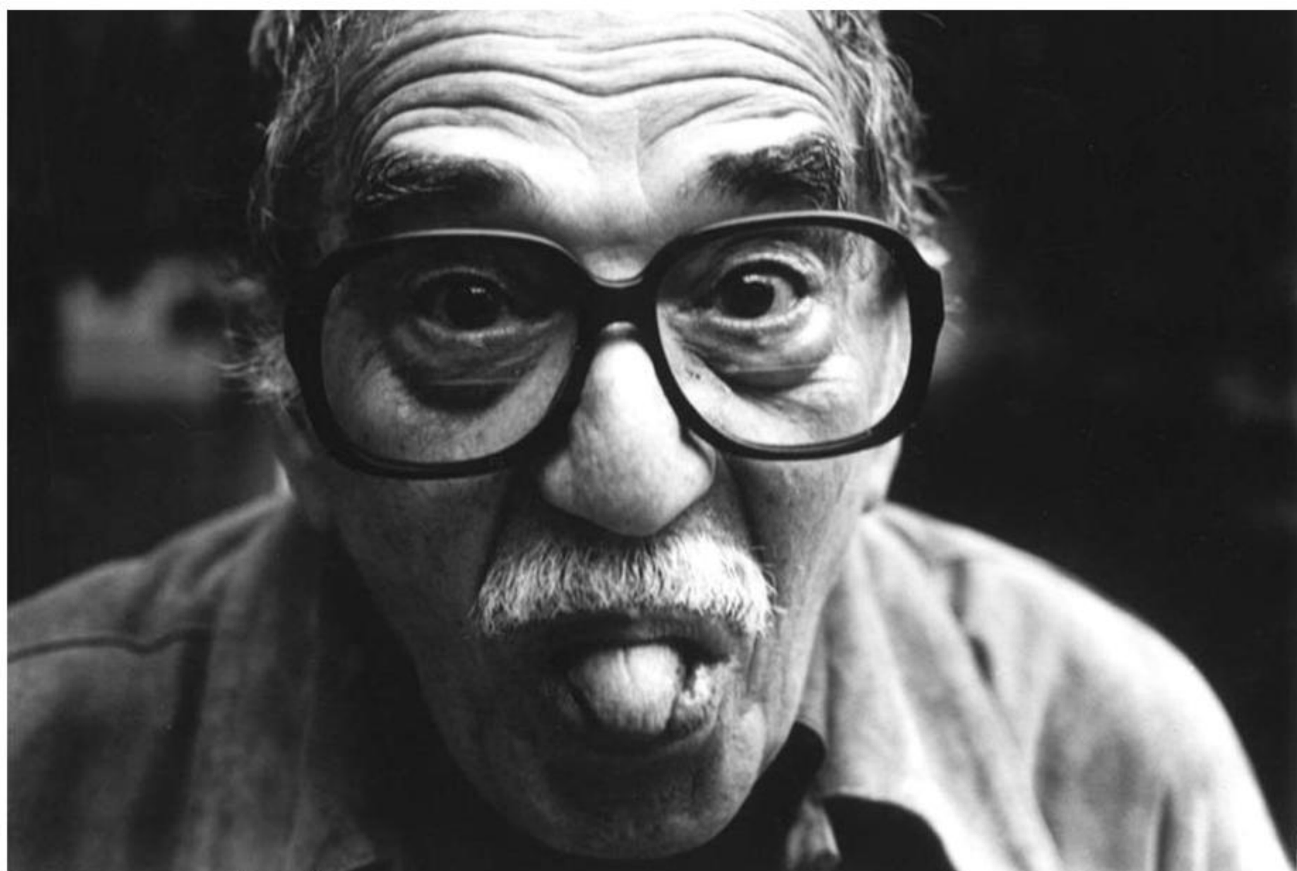
Pictorii erau încă influențați de literatură, desigur, dar influența, cu câteva excepții notabile, s-a produs în moduri mai abstracte, nebuloase.
Artiștii vizuali ai secolului XX, nu mai înfățișau o fereastră către lume așa cum apăruse ea de la Renaștere, ci, în mod evident, mentalul era filtrat și schimbat de imaginație, căpătând direcții uimitoare.



Îl putem cita pe Wallace Stevens (poet modernist american) în dialog cu „Bătrânul ghitarist” al lui Picasso,
„Lucrurile așa cum le vedem / sunt schimbate de ghitara albastră”.



Povestiri macabre în literatura lui Gabriel Garcia Márquez



GARCÍA MÁRQUEZ la el acasa - Mexic 2003. foto: INDIRA RESTREPO

Orice cultură se bazează pe istorie, mituri şi pe folclor, care ne colorează imaginaţia încă din tinereţe. Santiago Mutis Duran* relatează despre câteva povestiri macabre, "nesemnate", colectate şi menţionate de marele scriitor Garcia Márquez.

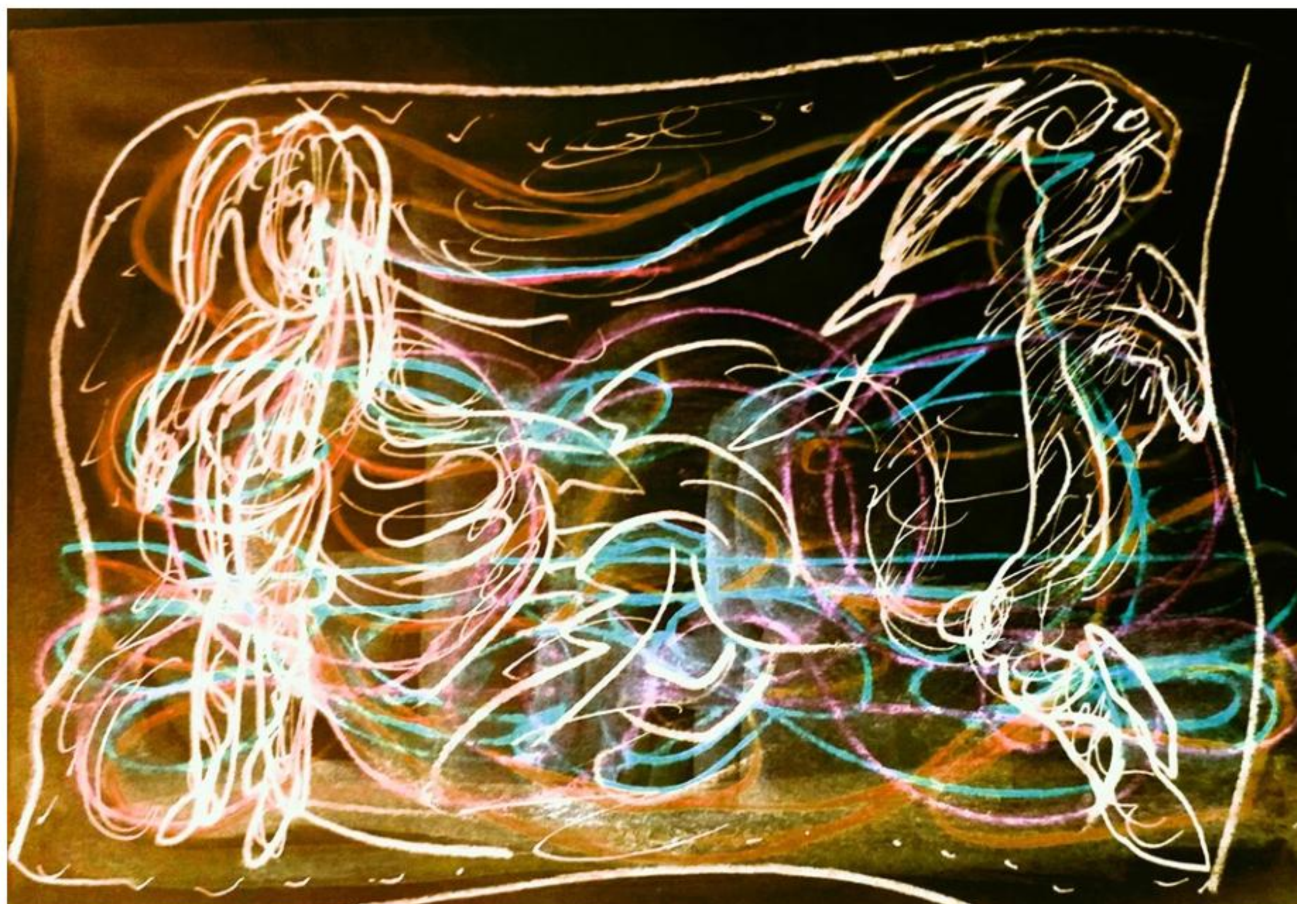
Un tânăr cuplu, cam obosit de viaţa oraşului, a decis să se mute la ţară împreună cu cei doi câini labradori ai lor. Odată stabiliţi în micuţa lor casă de ţară, s-au împrietenit cu vecinii, un cuplu care avea livezi cu fructe şi crescătorie de iepuri. Într-o dimineaţă, vecinii lor au venit să le spună că merg la oraş şi vor reveni a doua zi. Dimineaţa a trecut liniştit, dar după-amiază, labradorii au apărut în bucătărie cu bucăţi de iepure în gură. Şocat de acest eveniment neaşteptat, cuplul a discutat ce să facă în continuare. După ce au pus iepurii înapoi în cuşti, s-au întors acasă, şi au decis să nu spună nimic vecinilor. S-au simţit foarte stingheriţi, dar au petrecut tot restul zilei ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. În dimineaţa următoare, vecinii lor au bătut la uşă. Fiecare ţinea în mână un iepure mort. Înainte ca locatarii cei noi să aibă şansa de a găsi o scuză pentru fapta de care se temeau şi care i-a ţinut treji toată noaptea, vecinii au spus: „I-am găsit morţi în cuştile lor în această dimineaţă; suntem şocaţi, doar ieri i-am îngropat în grădină. ”

Desen: Uca Maria Iov



O altă poveste asemănatoare; tatăl meu, Álvaro Mutis, o spunea în urmă cu mulţi ani, iar de atunci, alţi prieteni au spus-o mai departe.

Newton Freitas, un brazilian care ştia să se bucure de viaţă, a auzit că un cuplu de prieteni plănuiau o călătorie la Bruxelles, oraş pe care îl vizita în fiecare lună. El le-a recomandat un bar bun, de fapt cel mai fericit bar din lume, potrivit lui. Deoarece cei doi prieteni ai săi îi apreciau cunoştinţele, au hotărât să meargă la acel bar, o tavernă slab luminată, unde clienţii vorbeau aproape în şoaptă. De fapt, nu era nimic special în acel local. Și-au dat seama că au nimerit la o adresă greșită și, când au revenit la hotel, au sunat pe Newton pentru a se asigura că au notat adresa potrivită. „Asta este”, a spus el, „și ne vedem acolo vineri”, a adăugat, trântind telefonul, neoferindu-le șansa să spună alt cuvânt. În acea vineri, prietenii lui s-au întors la bar, care a fost mai deprimant ca niciodată, ca și cum patronii ar fi cernut timpul ca nisipul într-o clepsidră. S-au gândit că, dacă ar sorbi câteva whisky-uri, locul ar putea să se lumineze, dar au continuat să rămână cu aceeași dispoziţie înfricoșătoare. Când Newton a sosit, i-a strigat de la ușă, cu o voce veselă și prietenoasă. Ceilalţi clienţi l-au privit cu toţii. De îndată ce au văzut cine venise, şi-au ridicat braţele în aer, strigând fericiţi numele lui. Ca și cum ar fi fost vrăjit, barul s-a transformat în cel mai fericit loc dinlume.



Barul fericit - Uca Maria Iov

García Márquez și-a trăit viața în așteptarea unor povești ca acestea, pentru a-şi umple zilele și caietele. În piesele sale jurnalistice găsim doar de cinci ori când Marquez a strigat „Eureka!” - la cinci povești presărate printre aproape cinci decenii de articole. Cu siguranță, aceste povești au avut cândva autori, dar s-au răspândit anonim, trecând prin mâini, ca peştele prin apă. Iată o poveste apărută în 30 noiembrie 1950 în ziarul El Espectador **. "Daniel Arango ne spune această poveste uimitor de frumoasă, pe care nu sunt în stare să o păstrez în secret", a scris Márquez. Un băiat de cinci ani care s-a pierdut de mama sa în mulţimea de la un târg de ţară s-a dus la un ofiţer de poliţie şi l-a întrebat: „Aţi văzut din întâmplare o doamnă care se plimbă fără un fiu ca mine?”

În martie 1951, într-un articol pentru El Heraldo***, Márquez scrie: „Într-o revistă de citit în avioane, am găsit o relatare a unui știri UPI pe care o transcriu cuvânt cu cuvânt, deoarece mi se pare cel mai bun scurt metraj din lume. ”Mary Jo, în vârstă de doi ani, învaţă să se joace în întuneric, după ce părinții ei, domnul și doamna May, au fost nevoiţi să aleagă operaţia care pentru a salva viaţa fiicei lor o lasă oarbă pe viaţă. Ambii ochi ai lui Mary Jo au fost extirpaţi în Clinica Mayo, după ce șase specialiști au diagnosticat retinoblastom. La patru zile după operație, fetița a spus: „Mami, nu mă pot trezi. Nu mă pot trezi. ”



Fetița oarbă - desen Uca Maria Iov

Treizeci de ani mai târziu, Gabriel García Márquez a scris în "El Espectador" despre „sutele de povești scrise sau povestite pe care ți le amintești pentru totdeauna”. Ele sunt sufletele literaturii. Unele sunt adevărate nestemate poetice auzite din zbor, fără a reține autorul, pentru că am auzit povestea fără să ne întrebăm cine ne-a spus-o. După un timp, nu știm cu siguranță dacă noi înșine am visat aceste povești. „Totuși un cititor pedant”, a adăugat Márquez, „îmi va aminti cine a scris două povești care m-au afectat profund în timpul tinereții mele literare”.

Una este povestea tristă a unui tânăr deprimat, care a sărit de la etajul al zecelea pe stradă și, în timp ce cădea a văzut prin ferestre scene de dragoste între vecinii săi, micile tragedii domestice, iubiții care se întâlnesc în secret, scurte momente de fericire ale căror veste nu a ajuns niciodată pe scara comună a blocului, astfel încât, în momentul în care trupul său s-a izbit de trotuar, omul s-a răzgândit

complet şi a decis că viaţa la care renunţase pentru totdeauna, merită trăită până la urmă.

A doua poveste este despre doi exploratori care au reuşit să găsească refugiu într-o cocioabă abandonată, după ce au supravieţuit trei zile agonizante, pierduţi în zăpadă. Trei zile mai târziu, unul dintre ei a murit. La o sută de metri de colibă, supravieţuitorul a săpat o gaură în zăpadă şi şi-a îngropat prietenul. A două zi, însă, după ce a dormit primul său somn mai liniştit, a găsit cadavrul în interiorul colibei - mort şi îngheţat, dar aşezat ca un vizitator lângă patul său. L-a îngropat a doua oară, într-o nişă şi mai îndepărtată, dar când s-a trezit a două zi, mortul era din nou aşezat lângă patul său. Acest lucru l-a înnebunit. Ştim această poveste din jurnalului pe care l-am găsit în colibă. Printre numeroasele explicaţii, una dintre ele sună cel mai plauzibil: supravieţuitorul era atât de supărat să fie singur, încât în fiecare noapte, elibera din mormânt cadavrul, pe care îl îngropase în timpul zilei.

Cea mai impresionantă poveste de până acum", povesteşte García Márquez în El Espectador în 1985, „a fost şi cea mai vicioasă şi cea mai umană". I-a fost spusă lui Ricardo Muñoz Suay în 1947, când a fost încarcerat în penitenciarul Ocaña din provincia Toledo, Spania. Este adevărata poveste a unui prizonier republican împuşcat în închisoarea din Avila în primele zile ale războiului civil spaniol. Trăgătorii l-au scos din celula sa într-o zi friguroasă şi l-au condus pe un câmp îngheţat de zăpadă, spre locul de execuţie. Gărzile civile purtau căciuli de lână, mănuşi de piele şi pălării tradiţionale cu trei colţuri - dar tot dârdăiau de frig în timp ce traversau pământul îngheţat. Bietul prizonier, care nu purta decât o haină de lână sfâşiată, îşi freca trupul aproape îngheţat pentru a se menţine cald, în timp ce înjura tare, frigul amar. Plictisit de plângerile prizonierului, şeful gărzii i-a strigat - „La naiba, nu mai ţipa ca un martir pe această nenorocită vreme rece. Ai milă - noi suntem cei care vor trebui să facă tot drumul ăsta înapoi ".

Trebuie să menţionăm declaraţia făcută de Marquez într-un interviu, Ritei Guibert în 1971:

"Am o carte în care păstrez note pentru poveşti pe care le-aş putea scrie. Am până acum şaizeci de poveşti şi cred că voi termina cu o sută. Lucrul interesant este procesul meu creativ. Povestea „care rezultă dintr-o frază sau dintr-un incident" se produce şi este terminată într-o fracţiune de secundă, fie deloc. Permiteţi-mi să vă spun ceva care vă va ajută să înţelegeţi mai bine calea misterioasă a modului în care o poveste a ajuns la mine. Într-o noapte în Barcelona, nişte prieteni ne-au vizitat, brusc s-au stins luminile. Am sunat la un electrician. În timp ce făcea reparaţia, l-am întrebat pe când ţinea o lumânare: „Ce naiba este asta o problemă de lumină?" El a răspuns: „Lumina este ca apa. Deschizi un robinet, lumina se scurge şi se înregistrează pe contor. În acel moment, am văzut într-o clipă povestea

completatătă".
Iat-o aici:

Într-un oraş departe de mare - ar putea fi la Paris, Madrid, Bogota - un cuplu tânăr căsătorit locuieşte la etajul cinci, cu copiii lor de zece și șapte ani. Într-o zi, copiii cer părinţilor lor o barcă cu vâsle. "De ce v-am cumpăra o barcă cu vâsle?", a întrebat tatăl. „Ce poţi face cu asta într-un oraş? Vom închiria una în această vară, când vom ajunge pe malul mării." Copiii insistă că vor acum barca și tatăl lor răspunde: „ Dacă obţineţi cele mai bune note la şcoală, vă voi cumpăra una". Copiii primesc nota maximă, tatăl le cumpără o barcă, iar când ajung la etajul al cincilea, el îi întreabă: „Ce aveţi de gând să faceţi cu ea?" „Nimic", îi spun copiii, „o vom depozita în dormitorul nostru." Într-o noapte, când părinţii au mers la cinematograf, copiii strică un bec și lumina, „ca și cum ar fi apă", începe să curgă din tavan până când se face adâncă de patru metri în apartament. Copiii scot barca și încep să plutească cu rândul, dintr-o cameră în alta și în bucătărie. Când părinţii lor sunt pe cale să se întoarcă acasă, ei închid barca în dulap, lasă apa să se scurgă la canal și înșurubează becul înapoi, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Acest joc devine atât de distractiv încât de fiecare dată când îl jucau, lăsau lumina să crească din ce în ce mai sus. Își pun ochelari, flipperi și înoată pe sub paturi, sub mese, pescuind sub apă... Într-o noapte, oamenii care merg pe stradă, observă că lumina curge afară, prin ferestre, inundând strada, așa că sună la pompieri. Când pompierii sparg uşa, descoperă copiii atât de absorbiţi în jocul lor, încât nu și-au dat seama că lumina a atins tavanul și s-au înecat...

Text Adrian Grauenfels, desene: Uca Maria Iov

____

** Santiago Mutis Durán este poet, eseist și editor columbian. născut 1951*

*** El Espectador (Spectatorul) este un jurnal Columbian de circulație natională fondat în anul1887.*

**** El Heraldo - Ziar fondat în 1933, Columbia și Caraibe*

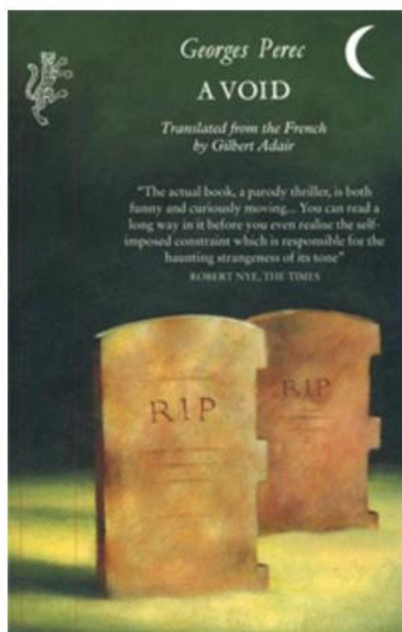
Georges Perec - Viața, și modul ei de întrebuințare



Georges Perec (evreu născut la Paris, cu numele de George Peretz - 1936) era fiul unor imigranți polonezi ajunși în Franța în anul 1920. Tatăl lui Perec, Icek, înrolat în armata franceză în timpul celui de al 2-lea război mondial, moare în anul 1940 de la o rană netratată de la o schijă, produsă de explozia unui obuz de artilerie. Perec a trecut în grija unchiului din partea tatălui și este adoptat oficial de acesta în anul 1945.

Și-a pierdut mama în Holocaust, la Auschwitz, probabil după 1943, fapt care afectează opera sa care va evoca pierdere, absență, singurătate , de multe ori prin jocuri de cuvinte sau enigme. Perec este cunoscut ca nuvelist, producător de filme și documentare, scriitor de poezii și eseuri.
Membru al grupului literar Oulipo = Ouvroir de littérature potentielle (atelier pentru literatura potențială).

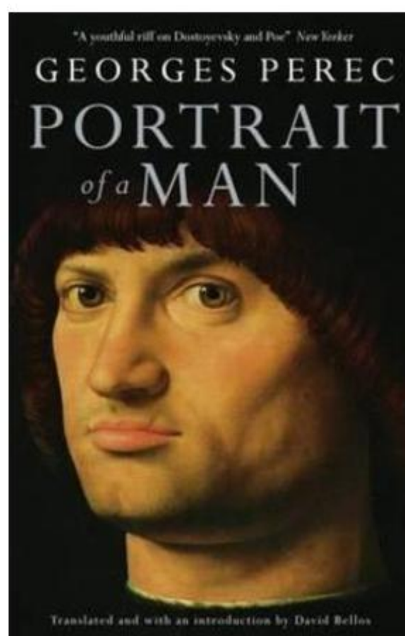
Primele sale încercări le face cu recenzii și eseuri pentru "La Nouvelle Revue française și Les Lettres nouvelles" publicații importante, în timp ce era student la istorie și sociologie la Sorbona. În anii 58-59 este parașutist - vânător, iar după eliberare din armată se însoară cu Paulette Petras. Cuplul petrece un an 1961 în Sfax - Tunisa, unde Paulette avea un job de profesoară. Perec citează experiențele lor din Sfax într-o ulterioară carte numită : "O poveste a anilor '60", în care descrie viața unui cuplu parizian în Tunisia.



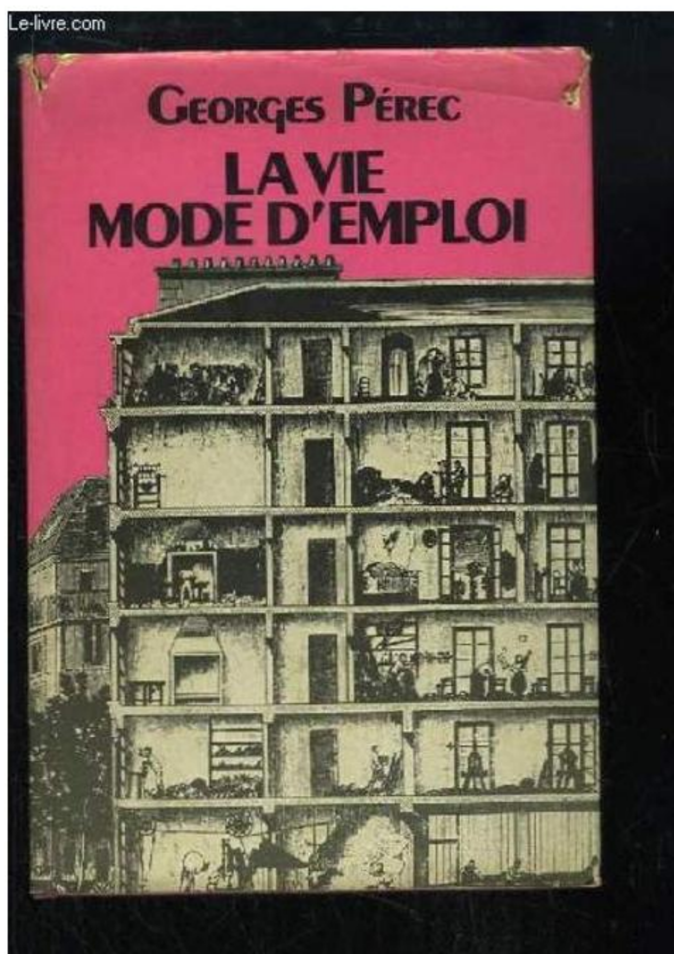
În anul 1961 Perec începe să lucreze ca arhivar la un institut de cercetări neuro-psihologice, în secția lor de la biblioteca spitalului Saint-Antoine, job prost plătit, ținut până în 1978. Se parte că această ocupație cu manipulări de date, și documente variate i-a influențat stilul.

În orice caz, activitatea lui Perec cu privire la reevaluarea revistelor academice, a fost catalizată de o discuție despre manipularea informațiilor științifice avută cu Eugene Garfield la Paris, iar ulterior Perec a fost prezentat celebrului profesor canadian Marshall McLuhan.

Cealaltă influență majoră a lui Perec o are la Oulipo, la care s-a alăturat în 1967, întâlnindu-l, printre altele, pe Raymond Queneau. Perec și-a dedicat capodopera sa, La Vie - mode d'emploi (manualul de utilizare a vieții) lui Queneau, care a murit înainte de data la care manualul a fost publicat. Va lucra la piese de teatru cu traducătorul Eugen Helmle și muzicianul Philippe Drogoz în anii 60, în mai puțin de un deceniu produce filme ca de pildă "Omul care doarme" film care îi aduce premiul Jean Vigo în 1974.



Pentru "La Vie - mode d'emploi" (1978) Perec dobândeşte succes financiar şi premiul Medicis - care îi permite să revină la scris cu norma întreagă. Se mută în Australia în 1981 ca să lucreze la "53 de zile" , carte pe care nu o termină. Era fumător și un cancer de plămâni îl seceră la numai 45 de ani.



Cel mai cunoscut roman "La Vie-mode d'emploi" al lui Perec, a fost publicat în 1978. Pagina de titlu îl descrie drept „romane", la plural, motivul devine evident prin lectura cărţii. La Vie - mode d'emploi este o tapiserie de poveşti şi idei împletite, precum şi aluzii literare şi istorice, bazate pe viaţa locuitorilor unui bloc de apartamente parizian, fictiv. A fost scris după un plan complex de constrângeri în scriere şi este construit în primul rând din mai multe elemente, fiecare adăugând un alt strat de complexitate. Cele 99 de capitole ale romanului său de 600 de pagini se mişcă - așa cum circulă un cal pe o tablă de șah, - în jurul planului clădirii, care descrie camerele şi casa scării şi apoi poveştile locuitorilor. În final, ni se dezvăluie că întreaga carte are loc de fapt într-un singur moment, printr-o fabulă finală, care este un exemplu de „ironie cosmică".

Perec se remarcă pentru scrisul său plin de constrângeri. Romanul său de 300 de pagini "Dispariţia" (1969) este o lipogramă, cu o structură naturală a propoziţiilor şi o gramatică corectă, dar folosind doar cuvinte care nu conţin litera „e". A fost

tradus în engleză de Gilbert Adair sub titlul "A Void" (1994). Propunem aici o traducere splendidă datorată lui Şerban Foarţă.

Dispariţia (Georges Perec - Şerban Foarţă) - text care evită uzul literei "e".

Un corp nigrid izbindu-l din plin în zboru-i jos
s-a auzit un zgomot afon (cândva sonor
ca ţipătu-n azurul înalt şi fără nor)
şi iată un râu roşu curgând din albatros

Dacă nici unu 'n urmă-i nu a păşit uşor
cil dur azi plumb în unghiul rigidului braţ gros
căzând cicadă nudă-n timpanul spart sau ros
căluş mobil al unui hazard gri dar cu spor

alfa signal instàbil al unui far difuz
ştiind - dacă înşfacă (într-un amurg confuz
când parc-auzi că podu-i în galopadă) nu

stiloului tău propriu să-i spui arzând) că-aici
(printr-o vocală lipsă) o luptă practici tu
a albului cu doliul atâtor buchii mici

În schimb, romanul său "Les revenentes" - Fantome (1972) este o piesă univocalică în care litera „e” este singura vocală folosită. Această constrângere afectează chiar și titlul, care în mod corect ar fi Revenantes. (W sau memorii din copilărie, 1975) este o lucrare semi-autobiografică greu de clasificat. Două naraţiuni alternantive alcătuiesc volumul: una, un contur fictiv al unei ţări insulare îndepărtate, denumită „W”, ne apare la început a fi o societate utopică modelată pe idealul olimpic, dar treptat este expusă ca o închisoare oribilă, totalitară, la fel ca un lagăr de concentrare. Cea de-a două naraţie, este o descriere a propriei copilării a lui Perec în timpul și după al doilea război mondial. Ambele naraţiuni converg spre final, subliniind tema lor comună - Holocaustul.

A murit în 1982 și în cinstea lui un asteroid No. 2817 descoperit în acel an, a fost numit Perec.

"*Să scrii, după Perec, este un joc în doi, între scriitor şi cititor. Odată sedus de enigma textului, cititorul trebuie să accepte al urma pe autor care goneşte prin toate meandrele labirintului său. Abia când el consimte răbdător să se asocieze la goana autorului, atunci va înțelege despre ce sunt aceste texte şi la care, fără*

îndoială, se va întoarce adesea". (Manet van Monrfrans - cercetător la Universitatea Amsterdam).

Adrian Grauenfels
SAGA 2019

Regina Traducerilor - Alejandra Pizarnik
autor: Patricio Ferrari *

Acest text este o traducere, dedicată evenimentului - Farmecul și meșteșugul traducerilor literare – initiat de ICR Tel Aviv pentru Ziua Limbii Române, 29-08-2019



În jurnalul său din mai 1959, în timp ce încă locuia cu părinții ei în Buenos Aires, și la scurt timp după publicarea celei de-a treia colecții de poezie, tânăra de 23 de ani, Alejandra Pizarnik, scrie: "Aș dori să trăiesc pentru a scrie. Nu mă gândesc la altceva decât la a scrie. Nu caut iubire și nici bani. Nu vreau să mă gândesc și nici să-mi construiesc viața în mod decent. Vreau liniște: să citesc, să studiez, să câștig ceva bani, astfel încât să devin independentă de familia mea și să scriu." Cu un ton asertiv și firm, tânăra își propune un plan operativ. Ce a determinat o argentiniană, vorbitoare de spaniolă , să renunțe la limba maternă în favoarea francezei? Cea mai mică dintre cele două fiice ale imigranților evrei care s-au stabilit în Argentina în anii treizeci, Flora Alejandra Pizarnik s-a născut la 29 aprilie 1936, în Avellaneda - un oraș-port situat în zona metropolitană a Buenos Airesului. Părinții ei, Ela Pizarnik și

Rejzla Bromiker de Pizarnik, părăsiseră Rowno, pe atunci în Polonia, cu doi ani mai devreme pentru a fugi de valul crescând de antisemitism care scălda toată Europa de Est. Familia vorbea acasă idiș și spaniolă, iar cele două surori, Myriam și Alejandra, au învățat la o școală evreiască. Alejandra a crescut printre aceste două limbi, împreună cu noțiunea larg acceptată de America Latină: că limba franceză și Franța - sunt inseparabile de cultura înaltă, în special pentru artiști sau cei cu aspirații literare. Pizarnik și-a schițat un plan literar, în același jurnal personal, ea nota:

"Trebuie să plec în Franța. O doresc puternic. Amintiți-vă că acesta este singurul lucru rămas de dorit, în această lume mare, largă și profundă."

Această „obligație" a rezultat dintr-o condiție dorită, dar și provocată parțial, de presiunile istorice. O privire rapidă la biografiile unora dintre marii scriitori europeni , nord-americani și latino-americani din secolul trecut dezvăluie adesea , o unica destinație comună - un oraș inegalabil, căutat pentru scena sa culturală, boemă- Parisul. Până la începutul anilor 20, când modernismul literar este la apogeu, Parisul era centrul creativ al lumii apusene, cu Ezra Pound, James Joyce și Cé sar Vallejo, pentru a numi doar trei, printre numeroșii autori străini care s-au stabilit acolo. Lista este extinsă. Unii chiar și-au abandonat limba maternă și au folosit limba franceză la scris, cum este cazul compatriotului lui Vallejo, César Moro, sau , la sfârșitul anilor treizeci, filosoful român Emil Cioran - unul dintre cei mai buni prozatori ai secolului XX în franceză. Parisul i-a ademenit pe bogați și pe săraci, pe cei consacrați cât și pe cei care aspirau la faimă , talentați sau neinspirați . În câteva decenii, Orașul Lumină devenise căminul unei mari comunități de autori și artiști expatriați de pe tot globul. Capitala franceză și, într-o oarecare măsură, geniul limbii franceze, au ajuns să fie echivalente cu un rit de convertire - un mit grandios și tangibil.

După cel de-al Doilea Război Mondial, inima Parisului i-a întâmpinat pe acei scriitori latino-americani asociați cu Boom-ul (mișcare literară în anii '60 - '70 larg circulată în Europa de: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes , și columbianul Gabriel García Márquez), precum și pe mulți scriitori-diplomați nomazi care veneau din cealaltă parte a Atlanticului (Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Alejo Carpentier). Un curent poetic suprarealist circulă în sens opus spre Lumea Nouă; în Argentina, a marcat două generație de artiști și poeți francofili de avangardă, printre care și pictorul spaniol Juan Batlle Planas (în atelierul căruia tânăra Alejandra Pizarnik a studiat un scurt timp), poetul-pictor Enrique Molina și poeta Olga Orozco - toți s-au împrietenit cu Pizarnik până la sfârșitul anilor cincizeci. Obsedată din ce în ce mai mult cu meșteșugul și imaginea ei literară și încurajata de prietenii apropiați, Pizarnik, care avea rude în Franța, a mizat pe faima Parisului. La 11 martie 1960, fără obligații profesionale sau responsabilități reale, s-a îmbarcat pe

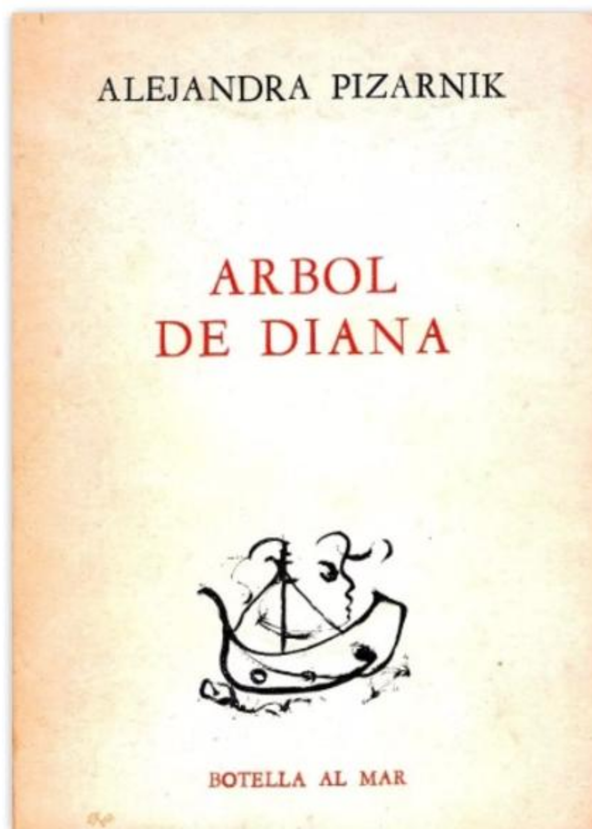
transatlanticul Laenec. Nu pentru un curent anume. Nu pentru vreo şcoală teoretică, ci pentru un exil literar impus de sine. A plecat spre un oraş care nu era muzeul cultural în care este astăzi (mulţi au ales să locuiască acolo cu mijloace foarte modeste). A plecat spre Paris - oraşul mare, vibrant şi frumos. În primele luni însă, Pizarnik a trăit la periferia oraşului visat. A ajuns în suburbiile vestice, iniţial cazându-se în Châtenay-Malabry la unul dintre unchii ei paterni; apoi în Neuilly-sur-Seine cu un alt frate al tatălui ei. Ambii erau imigranţi evrei care fuseseră nevoiţi să evadeze din Polonia natală, cu trei decenii înainte. Dezamăgită şi nemulţumită, Alejandra ştie că nu venise la Paris doar pentru a-şi repeta viaţa ei obişnuită din Buenos Aires.

În ciuda acestei situaţii, Pizarnik nu s-a descurajat. O viziune poetică a susţinut-o, şi rapid, printr-un calidoscop bazat pe repere literare, Alejandra a îmbrăcat o existenţă cotidiană neseparată de literatură: se plimba pe sub podul de fier unde se află La Maga, muza celui mai cunoscut roman al lui Cortázar, Hopscotch, unde muza şi autorul însuşi se încrucişează , un deceniu mai devreme; sau la cafenelele de pe bulevardele Saint-Germain-des-Prés şi Saint-Michel; sau pe malurile Senei, unde vânzătorii de cărţi vechi îşi strigau comerţul. A mers pe străzi, văzându-i şi auzindu-i, iubind tot ce întâlnea. Aici, în următorii patru ani, a întâlnit pe marii suprarealişti (Georges Bataille, Jean Arp, Max Ernst), s-a împrietenit şi a tradus pe unii dintre cei mai notabili scriitori francezi ai timpului (André Pieyre de Mandiargues, Henri Michaux, Yves Bonnefoy), a scris şi, semnificativ, citeşte şi reciteşte (în spaniolă şi franceză) o gamă largă de autori din toate genurile. Durerea, hoinăritul noaptea târziu şi sărăcia - Pizarnik credea că acestea sunt rădăcinile unei arte de durată. Şi-a neglijat sănătatea şi bunăstarea în favoarea poeziei şi a misterelor limbajului. Cu toate acestea, tânjea după familie şi prietenii din Buenos Aires.

Buenos Airesul ei natal a reprezentat sinele ei de tinereţe - aşa cum se referă Pizarnik într-o notă în jurnal la 11 ianuarie 1961. Dorul o afecta; cu toate acestea, a ales să nu se retragă, în ciuda constrângerilor financiare, a îndoielii de sine, a perioadelor de slăbire a sănătăţii mintale şi a fricii de a înnebuni. Primii doi ani din Paris au fost haotici. Încă necunoscută ca poet, Pizarnik şi-a schimbat adresa de cel puţin cinci ori. Numai în '62 a găsit un pic de răgaz, un loc permanent pentru a se concentra pe ceea ce conta pentru ea. S-a mutat într-o cameră de mansardă de la etajul al patrulea, în strada Saint-Sulpice, cu fereastra spre spatele Bisericii Româno-Catolice (secolul XVII-lea), unde "Lupta lui Iacob cu îngerul", de Delacroix, încă împodobeşte unul dintre zidurile sale. Ivonne Bordelois, studentă la Sorbona şi una dintre cele mai apropiate compatrioate ale Alejandrei, descrie acest spaţiu : "Barca beată a lui Rimbaud, fum intens de tutun şi dezordinea colosală de cărţi şi hârtii, un magazin nomad unde domnea un samovar şi atmosfera specială care creşte în locurile unde creşte şi tăcerea, precum un o iederă invadatoare, nocturnă ,

permanentă ; o tăcere şi o concentrare statică, vibrantă, în care vocea Alejandrei era regină".

Aceasta a fost cea mai productivă perioadă a lui Pizarnik, anul lui Árbol de Diana (Arborele Dianei) - cea de-a patra colecţie de poezie, însoţită de o prefaţă festivă datorată prietenului ei şi viitorul câştigător al Premiului Nobel, Octavio Paz. Publicată în decembrie '62 în Buenos Aires, această carte de poezii şi proză în spaniolă şi-a făcut intrarea imediată în panteonul poeziei latino-americane. A fost un moment de cotitură pentru formă dar şi stil. Brevitatea textelor a sugerat o fiinţă impersonală, anonimă, care în mod ciudat radia o aură de intimitate nocturnă.



Mitul lui Pizarnik ca Pythia, preoteasă, poetă, vizionară, a fost prezent. Sensual şi oblic, meticulos, aluziv, în stilul sau modernist, "Árbol de Diana" a prezentat un discontinuu subiect liric : "Frica de a fi doi - calea oglinzii". Această imagine cutremurătoare a sinelui este urmărită de o propoziţie pe care Pizarnik a conceput-o iniţial în franceză în Paris: „J'aurai aimé me voir dans une autre nuit, hors du délire d'être deux chemins du miroir" („Cum aş fi iubit să mă văd într-o altă noapte, dincolo de această nebunie de a fi două părţi ale oglinzii"), găsită în „ Paroles du vent " (Cuvintele vântului). Reuşita Alejandrei cu Árbol de Diana, cât şi experimentele sale în franceză, sunt relativ contemporane - datează mai ales din '62, în timp ce locuia în acel spaţiu mic, nu departe de Cartierul Latin. Ea a aranjat ultimele sale scrieri sub rubrica generică „poemas franceses" - cu o notă pe o pagină ruptă dintr-un volum a lui "Chemins de surréalisme" de criticul şi istoricul de artă Patrick Waldberg. După ce Pizarnik s-a întors la Buenos Aires, aproape că nu a mai scris

niciodată în franceză. Unele dintre textele franceze nu au fost uitate, ea notează în jurnalul său în iunie 1967 : ("Carte: vezi poezii . Expresii. Tradu poezii în proză, în franceză. ") „Carte”s-ar fi putut referi la "Extragerea pietrei nebuniei", cea de-a cincea colecţie de poezie, publicat în Buenos Aires anul următor. Interesant, strofe din două dintre poeziile sale sunt, de asemenea, reluate în pasaje din cartea sa "The Galloping Hour". Practic, aproape o duzină de texte spaniole apar incluse în cărţile Árbol de Diana şi El infierno musical (Un Iad muzical, 1971) şi postumele "Texte de umbră şi ultimele poezii", 1982 , conţin pasaje pe care Pizarnik le-a scris în franceză şi ulterior le-a tradus în spaniolă.

Scrise de mână pe hârtii împrăştiate, fără a ţinti publicarea lor, aceste texte franceze explorează multe dintre cele mai profunde obsesii ale lui Pizarnik: limitarea limbajului, tăcerea, corpul uman, noaptea, natura intimităţii, nebunia, moartea. Era obsedată de intermediar, de subiectul liric dintre culturi şi dintre limbi; a explorat ambele părţi ale oglinzii. Aceste obsesii au continuat să o bântuiască pe Pizarnik pentru tot următorul deceniu, până la moartea tragică a acesteia la 25 septembrie 1972. Când Alejandra s-a sinucis, la treizeci şi şase de ani, în apartamentul ei din Buenos Aires, pe strada Montevideo, a lăsat pentru posteritate unul dintre cele mai neobişnuite moşteniri din literatură latino-americană. Este o arhivă care include un număr semnificativ de manuscrise nepublicate, dactilografii dar şi caiete, care conţin poezii, poezii în proză, ficţiune, jurnale, fragmente, note şi desene. Ca şi opera postumă a marelui Fernando Pessoa (o figură cheie a modernismului european , ale cărui lucrări sunt încă cercetate de Biblioteca Naţională a Portugaliei), arhiva Pizarnik conţine comori ascunse şi nestudiate. Există zeci de texte creative, lucrări vizuale şi informaţii biografice. Vom mai auzi de dânsa , suntem siguri. Ca de exemplu în recenta sa carte "Orele Galopante".

____

** **Patricio Ferrari** a tradus Fernando Pessoa, António Osório, şi Alejandra Pizarnik. Poliglot şi poet , traducător şi editor , locuieşte în New York City, predă la universitatea Rutgers .*

Alejandra Pizarnik
Memorie, aproape de uitare

Memorie aproape de uitare
Moarte îndepărtată
vocea râşneşte şi vibrează şi tremură
vântul neagă
vântul minte
zadarnic vânt
mâna se ascunde

mâna sfântă
sfântul trimis
sfântul înseminat
de vântul care minte
am mintit
Neg
Mă culc
din aur și din faină
aceste mâini demente sunt ale mele
mâinile mele sfinte
înseminate de umbra ta
Mă prăbușesc
Mă ating
gestul unei flori
fragil
rece
Mă ofer îngrozitor
abisului din abis
Mă ofer
tu mă sperii
abandonez,
Nu te dau dracului...

traducere : Adrian Grauenfels

SAGA 2019

